



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ideologie (i) przyjemności - recenzja

Author: Magdalena Kempna-Pieniążek

Citation style: Kempna-Pieniążek Magdalena. (2018). Ideologie (i) przyjemności - recenzja. "Kwartalnik Filmowy" (Nr 104 (2018), s. 247-252).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ideologie (i) przyjemności



MAGDALENA KEMPNA-PENIAŻEK

Najnowszy tom prestiżowej wrocławskiej serii *Niemcy – Media – Kultura* wpisuje się w wielowymiarowy obraz historii kina niemieckiego, który – niczym stopniowo powstająca mozaika – w ciągu ostatnich dziesięciu lat wyląniał się z prac wielu znakomitych badaczy. Monografia Tomasza Kłysa o weimarskich filmach Fritza Langa i kinie niemieckim do 1945 r.¹, praca Magdaleny Saryusz-Wolskiej poświęcona kulturom wizualnym Niemiec lat 1945-1949², obszernie, prezentujące nowe perspektywy badawcze szkice zawarte w kolejnych tomach serii *Historia kina*³ czy wreszcie książka Ewy Fiuk omawiająca wybrane aspekty najnowszej niemieckiej kinematografii⁴ już dziś tworzą kanon opracowań, będący punktem odniesienia – a czasem nawet punktem startu – dla kolejnych badań kina zza Odry.

Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949 to publikacja uzupełniająca dotychczasowe refleksje o oryginalny koncept metodologiczny. O podjętym przez siebie zadaniu Andrzej Gwóźdź pisze: *jest i zarazem nie jest historią kina omawianego okresu. Jest nią – konstruuje, rekonstruuje bądź dekonstruuje dzieje kultury filmowej Trzeciej Rzeszy i powojennego czterolecia; nie jest – bo pozbawione rygoru właściwego dyskursom historii kina nie czyni tego z wystarczającym respektem dla tzw. procesu historycznofilmowego, nie ufając jego sile sprawczej* (s. 423). Efektem tak określonej perspektywy jest książka, która – podobnie jak inna znana publikacja tego autora, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*⁵ – nie stanowi wykładu historycznofilmowego w ścisłym znaczeniu tego określenia. Chociaż zatem pojawiają się w niej tytuły uznawane za „żelazne punkty” opracowań związanych z kinematografią omawianego okresu – *Żyd Süß* (*Jud Süß*, 1940) Veita Harlana czy propagandowe filmy Leni Riefenstahl – to nie znajdują się one na szczególnie eksponowanej pozycji, pełniąc funkcję elementów znacznie bardziej rozbudowanych narracji. *Zaklinanie rzeczywistości* nie jest też zbiorem interpretacji filmów powstałych w interesującym autora okresie, choć omówienia kolejnych dzieł zajmują w nim ważne miejsce – dla czytelnika tym istotniejsze, że wiele z owych realizacji do dziś nie jest znanych polskiemu widzowi. Przyświecającą jego pracy ideę Andrzej Gwóźdź tłumaczy jako dążenie do tego, *by na podstawie samych filmów głównie ujawnić obowiązujące w niemieckich kulturach filmowych omawianych lat zasady (czasami normy) regulujące sposoby porozumiewania się w społeczeństwie za pomocą filmów, określane zwykle mianem komunikacji kulturowej* (s. 423). Rezultat przyjętej przez autora strategii jest znakomity: *Zaklinanie rzeczywistości* łączy w sobie walory interesującej, napisanej żywym językiem lektury ze skrupulatnym rekonstruowaniem pejzażu audiowizualnego (bo nie tylko filmowego) Niemiec lat 1933-1949.

Broń – kamera – przyjemność

Jako książka, która tylko częściowo wyrasta z dążeń właściwych historykom kina (co wcale nie oznacza, że jest ona pozbawiona historiograficznej skrupulatności), *Zaklinanie rzeczywistości* w większym stopniu niż inne opracowania akcentuje płynność granic dzielących poszczególne epoki i style. Nie wskazuje na to jeszcze spis treści, zachowujący „klasyczny” podział na dwie części, obejmujące kolejno okres Trzeciej Rzeszy i powojenne czterolecie. Jednak już we wstępie Andrzej Gwóźdź tłumaczy: *Choć (...) trudno nie uznać politycznej cezury roku 1933, która w niemieckim kinie (i całej niemieckiej kulturze) zmieniła niemal wszystko, to mimo niekwestionowanej daty granicznej, jaką w rzeczywistości społeczno-politycznej stanowił rok 1945, kino jedynie w pewnym stopniu dostosowało się do tego przełomu* (s. 9). Stwierdzenie to zarówno wyjaśnia, dlaczego do obszaru swych badań autor włącza powojenne czterolecie, jak i sygnalizuje zainteresowanie trwałością estetycznych paradygmatów, którym historyczne przełomy rzadko przecieć natychmiast dają początek lub kładą kres. Filmy zapowiadające poetykę kina faszystowskiego pojawiały się jeszcze przed 1933 r. (to między innymi im poświęcony jest obszerny prolog książki, koncentrujący się na premierach z roku 1932), a ponieważ wielu jego twórców pozostało aktywnych zawodowo po II wojnie światowej, to – mimo odmiennych okoliczności politycznych i ideologicznych – trwało ono nadal w (przynajmniej niektórych) strukturach dramaturgicznych czy estetycznych. Z drugiej strony, *Zaklinanie rzeczywistości* przypomina, że poetyki kina Republiki Weimarskiej nie rozplynęły się ot, tak sobie, w momencie przejścia władzy przez Adolfa Hitlera ani też nie zostały – wraz z exodusem niemieckich filmowców – nieodwołalnie i na zawsze przemieszczone w obręb kina światowego. Przynajmniej niektóre z nich przetrwały przymusowy okres hibernacji w czasach Trzeciej Rzeszy. Niemiecki ekspresjonizm, programowo dyskredytowany przez nazistów – choć na przykład Hermann Warm, znany z pracy przy *Gabinecie doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) Roberta Wiene, realizował w tym czasie scenografie do szeregu filmów, m.in. Veita Harlana – doczekał się reaktywacji na rodzimym gruncie w czasach tużpowojennych, czego przykładem może być *Miłość 47* (*Liebe 47*, 1949) Wolfganga Liebeneinera. Gdzieś na drugim planie przebiegała ewolucja filmów górskich – gatunku dopracowanego przez Arnolda Fancka i Leni Riefenstahl jako format otwierający się na przyjęcie nazistowskiej ideologii – a także Heimatfilmu (np. *Złote miasto* /*Die goldene Stadt*, 1942/, reż. Veit Harlan), który swoje największe triumfy miał święcić po II wojnie światowej.

Najważniejszym kontekstem tych przemian są, rzecz jasna, ideologie, w które kino niemieckie było w latach 1933-1949 bezsprzecznie i beznadziejnie uwikłane. Niekiedy zresztą wyprzedzało ono samą historię, czego przykładem jest m.in. analizowana przez autora *Jutrzenka* (*Morgenrot*, 1932) Gustava Ucicky'ego, w której *aż roi się od deklaracji rodem z preambuł nazistowskich* (s. 37). O ile przy tym kino Trzeciej Rzeszy pod względem ideologicznym charakteryzuje się oficjalnie deklarowaną jednorodnością, o tyle zarówno bezpośrednio wyprzedzające je kino schyłku Republiki Weimarskiej, jak i późniejsze kino alianckich stref okupacyjnych przypominają istny tygiel idei. Szczególnie interesujące dla autora wydaje się przy

tym powojenne czterolecie, w którym dostrzegalne jest *napięcie między futuroaktywną kulturą filmową (...) (zdominowaną przez monopol Defy w radzieckiej strefie okupacyjnej oraz rozdrobnienie firm produkcyjno-dystrybucyjnych na zachodzie Niemiec) a retroaktywnym modelem kina* (s. 10).

Tym, co bezsprzecznie łączy owe rozbieżne pod względem ideologicznym filmowe dyskursy, jest założenie, że kamera to w istocie pewien rodzaj broni, co w sposób niemal dosłowny zostało wyrażone w *Chrzcie ogniowym (Die Feuertaufe, 1941)* Hansa Bertrama, w którym *użycie broni z pokładu stukasów zlewa się (...) w jedno z filmowaniem bombardowania Polski – kamera, niczym oko śmiercionośnego ładunku, pikuje ku wymierzonym celom* (s. 137). Motyw kina jako narzędzia walki, podporządkowanego rozmaitym instytucjom, powraca niczym echo w kolejnych rozdziałach: w przemowach i zapiskach Josepha Goebbelsa, w rekonstrukcjach stanu powojennego kina niemieckiego wszystkich stref okupacyjnych, wreszcie w teoretycznych i krytycznych spostrzeżeniach tych, którzy byli świadkami tego bezprecedensowego – porównywalnego jedynie z filmem radzieckim – zawłaszczenia kina przez ideologię.

Autor znajduje jednak dla omawianych przez siebie dzieł jeszcze inny wspólny mianownik. Ma nim być zasada przyjemnościowa, realizowana zarówno przez kino Trzeciej Rzeszy, jak i przez kinematografie powojennych stref okupacyjnych. Zarówno bowiem nazistowskie kino propagandowe, jak i późniejsze „filmy ruin” czy też dzieła uzasadniające konieczność powstania socjalistycznych Niemiec były zaprogramowane na dostarczanie widzom nie tylko satysfakcji z seansu, lecz także na różne sposoby wyidealizowanej wizji świata. Tytułowe „zaklinanie rzeczywistości” – jak dowodzą analizy zawarte w książce – w tym samym stopniu dotyczy filmów propagandowych okresu Trzeciej Rzeszy, co eskapistycznych realizacji powstających w każdej epoce; tak w jednym, jak i w drugim przypadku kino pełni rolę nie tyle depozytariusza prawdy o świecie, ile narzędzia służącego przeforsowaniu życzeniowych wersji owego świata.

Widz – media – władza

W eseju poświęconym sztuce faszystowskiej Susan Sontag pisała w kontekście *Olimpiady (Olympia, 1938)* Leni Riefenstahl o Adolfie Hitlerze jako nadwidzu, *którego obecność na stadionie uświęca wszystkie wysiłki podejmowane przez sportowców* ⁶. W *Zaklinaniu rzeczywistości* Hitler jest instancją zakamuflowaną – nie tyle nieobecna, ile mniej narzucającą się niż na przykład w *Kolaboracji. Pakcie Hollywoodu z Hitlerem* Bena Urwanda ⁷. Natomiast w roli uprzywilejowanego widza na kartach książki Andrzeja Gwoźdźdza zostaje umieszczony Joseph Goebbels jako ten, który w największym stopniu wpływał na kształt kinematografii Trzeciej Rzeszy. *Zaklinanie rzeczywistości* jest w tej mierze zapisem doświadczenia nieomal prosumenckiego: Goebbels to krytyk, który jednych chwali, innych gani, a zarazem „producent” zirytowany emocjonalnymi reakcjami Leni Riefenstahl, szczycący się sukcesami niemieckich filmów na arenie międzynarodowej, a także przytaczający statystyki, w poszukiwaniu potwierdzenia słuszności swoich wyborów jako głównego decydenta krajowej produkcji filmowej, pierwszego (a czasem jedynego) widza kolejnych realizacji, wytyczającego w swoim mniemaniu nowe ścieżki rozwoju kina.

Nie jest to jednak ten typ nadwidza, o którym pisze Sontag, ani nawet ta władcza instancja, którą w centrum swoich rozważań stawia Ben Urwand. *Kolaboracja*, rozpoczynająca się od refleksji o zamiłowaniu Hitlera do kina, czerpie swój zamysł konstrukcyjny z peaktyki seansów odbywających się w prywatnej sali kinowej w Kancelarii Rzeszy oraz w rezydencji Berghof, w których trakcie skrupulatnie odnotowywano reakcje Hitlera na oglądane filmy. „Dobry”, „zły” i „wyłączony” (na żądanie głównego widza) – trzy grupy, w jakich dało się sklasyfikować owe filmy – stały się tytułami rozdziałów książki, w których skomplikowane relacje Hollywoodu z Trzecią Rzeszą są ukazywane w sposób niepozostawiający wątpliwości co do tego, że *sercem tej współpracy był sam Hitler*⁸. Przekonania wyrażone w *Zaklinaniu rzeczywistości* są bardziej subtelnej natury: nawet jeśli (ukrytym) nadwidzem okresu Trzeciej Rzeszy jest Hitler, to nie on wydaje się sercem twórczego w jej okresie kina; już raczej jest nim ideologia, egzekwowana przez „nadproducenta” w osobie Goebbelsa. Andrzej Gwóźdź unika pułapki nazbyt prędkich generalizacji. Oprócz aspektów ideologicznych oraz instytucjonalnych istotne są dla niego również kategorie estetyczne i komunikacyjne, które nie pozwalają na zamknięcie kina omawianego okresu w kilku prostych opozycjach.

Jednym z istotnych kontekstów przemian niemieckiego kina jest technologia. Wszak lata 1933-1949 to czas już nie tylko eksperymentów, lecz także skutecznych prób upowszechniania innowacji wpływających na przeobrażenia medialnego pejzażu XX w. Przełom dźwiękowy rysuje się tu jako podwójna (zarówno techniczna, jak i ideowa) próba dla niemieckiego kina: z jednej strony istotne wydaje się chwilowe współlistnienie dźwięku „igłowego” z optycznym oraz realizowanie obcojęzycznych wersji niemieckich filmów, z drugiej – i tutaj autor oddaje głos Tomaszowi Kłysowi – zaakcentowane zostaje znaczenie *Testamentu doktora Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) Fritz Langa jako manifestu kina dźwiękowego kształtującego obraz władzy opierającej się na mediach, takich jak radio, dzięki któremu *polityka zaczęła w latach 30. docierać do mas pod postacią rzeczywistości medialnej; więcej nawet – stała się polityką uprawianą za pomocą radia* (s. 87). A przecież w tle rodziło się kolejne masowe medium: telewizja, której możliwości zostały rozpoznane m.in. w czasie berlińskich Letnich Igrzysk Olimpijskich z 1936 r. Uwadze autora nie umyka również kwestia realizowania filmów w kolorze, wskazana zresztą przez Goebbelsa jako jedno z istotniejszych narzędzi w próbie zdyskontowania sukcesów kina hollywoodzkiego. Technologia jest w *Zaklinaniu rzeczywistości* czymś więcej niż tłem wydarzeń – to współuczestnik dynamicznego procesu, w którym kino po raz kolejny testuje swoje ograniczenia jako medium poddane silnej presji ideologicznej. Ukrytą stawką gry podjętej na tym polu jest władza, której dystrybucją w coraz większym stopniu zarządzają środki masowego przekazu.

Źródła – opinie – teorie

Zaklinanie rzeczywistości to publikacja, którą bez większych wątpliwości można byłoby reklamować za pomocą sloganu „dwie książki w cenie jednej”. Trzecia część tomu, *Materiały do dziejów kina w Niemczech 1933-1949*, to bowiem znacznie więcej niż obszerny dodatek przywołujący najważniejsze teksty źródłowe. Już raczej wypadaloby mówić o zbiorze precyzyjnie zredagowanych pism dających wgląd w mentalność zarówno tych, którzy tworzyli kinematografię omawianej

epoki, jak i tych, którzy – będąc jej odbiorcami – próbowali wysnuć na jej podstawie wnioski związane z dokonującymi się na ich oczach procesami kulturowymi. Co istotne, nie jest to część pozbawiona swoistej dramaturgii. Trafnym rozwiązaniem wydaje się na przykład ujęcie partii tekstów pochodzących z okresu Trzeciej Rzeszy w ramę złożoną z dwóch przemówień Goebbelsa: w hotelu Kaiserhof z 28 marca 1933 r. oraz z 15 lutego 1941 r. z okazji wojennego posiedzenia Izby Filmowej Rzeszy. Taki zabieg dobrze ilustruje dynamikę przemian zachodzących w niemieckim przemyśle filmowym w latach 1933-1941.

Obok materiałów przybierających formę manifestów i postulatów – takich jak przemówienia Goebbelsa, a także tłumaczenia pism Fritza Hipplera, Georga C. Klarena, Kurta Maetziga i Ulricha Seelmana-Eggeberta – w trzeciej części tomu pojawiają się również teksty o charakterze publicystycznym i teoretycznym. Wszystkie wydają się interesujące jako dokumenty epoki, w której powstały, jednakże najciekawsze z nich dotyczą prób zrozumienia zachodzących w chwili ich powstania przemian medium filmowego. *Czy byłabym w stanie zbliżyć się do takiego wydarzenia jak „Norymberga” za pomocą pojęcia „reportażu”?* (s. 312) – zastanawia się Leni Riefenstahl, starająca się uchwycić istotę zleconego jej przez Hitlera zadania polegającego na artystycznym kształtowaniu filmu o Reichsparteitag 1934. W czasie, kiedy reżyserka przygotowuje się do nakręcenia jednego ze swoich najważniejszych filmów, Hans Traub snuje (momentami prorocze) refleksje o filmie jako politycznym narzędziu władzy. Kilka lat później *Olimpiada* Riefenstahl skłoni Leonharda Fürsta do napisania eseju o najbardziej reprezentatywnym filmie Niemiec – kolejnym etapie poszukiwania odpowiedzi na pytania o niemiecki styl filmowy oraz „niemiecki styl pracy z kamerą”. Ideologia jest niezbywalnym elementem w zasadzie wszystkich zawartych w tej części książki wypowiedzi, co jednak wcale nie znaczy, że pełni w nich ciągle taką samą funkcję. Nie zawsze jest wyrażana wprost; czasem bywa oglądana z dystansu jako czynnik przeobrażający niemiecką kinematografię, innym zaś razem jest wręcz postulowana – i to nie tylko przez polityków oraz związanych z systemem twórców filmowych, lecz także przez teoretyków kina.

Przywołane materiały stanowią mocne zamknięcie tomu, niepozwalające zapomnieć ani o temperaturze emocji, w jakich funkcjonowało niemieckie kino lat 1933-1949, ani o tym, że było ono uwikłane w złożone procesy, w których – wbrew pozorom – nie tylko polityczni mocodawcy zabierali głos. „Zaklinanie rzeczywistości” mogło być bardziej lub mniej skuteczne, ostatecznie jednak to owa rzeczywistość (na ogół jednak niedająca się w pełni zakłąć) ukształtowała kino tego okresu – niekoniecznie na swój obraz i podobieństwo.

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Andrzej Gwóźdź, *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2018.

- ¹ Zob. T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013.
- ² Zob. M. Saryusz-Wolska, *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945-1949*, Warszawa 2015.
- ³ Zob. T. Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, w: *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 393-462; T. Kłys, *Niemiecki film fabularny u schyłku Republiki Weimarskiej i w Trzeciej Rzeszy (1929-1945)*, w: tamże, t. 2, *Kino klasyczne*, s. 191-251; A. Gwóźdź, *Powojenne kino niemieckie*, w: tamże, s. 1013-1048; tenże, *Po obydwu stro-*
- nach muru: kinematografie niemieckie*, w: *Historia kina*, t. 3, *Kino epoki nowofalowej*, s. 687-746.
- ⁴ Zob. E. Fiuk, *Inicjacje – tożsamość – pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Wrocław 2012.
- ⁵ Zob. A. Gwóźdź, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Wrocław 2011.
- ⁶ S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, w: tejże, *Pod znakiem Saturna*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2014, s. 94.
- ⁷ Zob. B. Urwand, *Kolaboracja. Pakt Hollywoodu z Hitlerem*, tłum. R. Lisowski, Wołowiec 2015.
- ⁸ Tamże, s. 15.